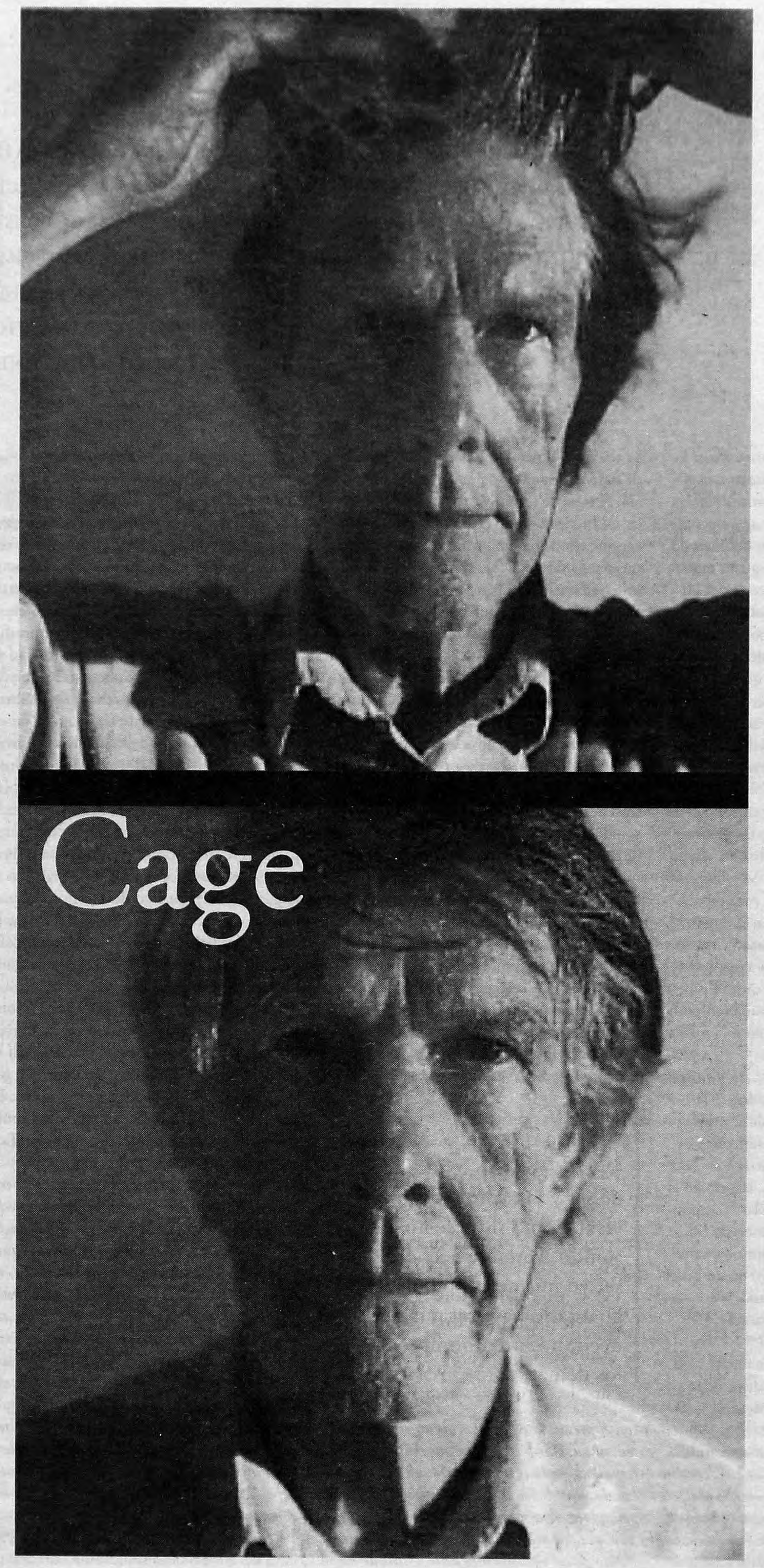


Cage

John Cage (1912-1992) es el creador del "piano preparado": un piano común y corriente (si algo así pudo haber existido) en cuyas cuerdas se ponen objetos (papel, madera, metal), y en cuya tapa se golpea, o que puede ser usado también como un instrumento de percusión cualquiera. Fue discípulo de Schöenberg y como compositor tomó una línea personalísima, recurriendo al azar y a la improvisación; recurriendo, por lo tanto, al humor y a la ironía, sin las cuales el azar (es decir, lo que Dios gusta hacer sin estampar su firma) se vuelve de una tristeza experimental escalofriante, adormecedora.

Cage se especializó también en la investigación dentro del espacio sonoro llamado "no tradicional", es decir, el campo que el oído habitual llama "ruido", y que no sería otra cosa que una de las más importantes forma de interrupción, de ruptura del pensamiento.

Tal vez, si todo estuviese gobernado exclusivamente por el azar, no habría tantas injusticias. Porque el azar es justo. Es más, ésa es su naturaleza: ser justo por excelencia. Pero quizás, el azar, como Dios, no existe, es una palabra que no tiene sentido. El azar con el que Cage experimentó tanto en música se revela como algo que se vuelve cada vez más fabuloso a medida que uno se arriesga a ir más allá, alejándose de lo habitual. Algo que atrae con más fuerza a medida que uno avanza a su encuentro. Un golpe de dados jamás abolirá el azar. Sabemos, desde Voltaire, que nada existe sin una causa. Probablemente la obra más extrema de John Cage haya sido el antiopus 4'33", de 1952, que consiste en un silencio de 4'33" de duración.

CUANDO ARNOLD SCHÖNBERG DECLARÓ QUE JOHN CAGE NO ERA UN COMPOSITOR SINO UN INVENTOR DE GENIO, SABÍA LO QUE DECÍA: ESTABA ALUDIENDO A LA CAPACIDAD INNOVADORA Y VANGUARDISTA DEL MÚSICO NORTEAMERICANO. DE UNA CULTURA AMPLÍSIMA, CAGE NO CESA, EN ESTE DIÁLOGO CON DANIEL CHARLES, DE CONTRAPONER DIALÉCTICAMENTE ELEMENTOS DE LAS CIVILIZACIONES DE ORIENTE Y OCCIDENTE.

Para

DANIEL CHARLES: *¿Conoce usted el libro de Eugen Herrigel sobre el tiro con arco? Jean Paulhan decía –ingenuamente, a juicio de algunos– que alguna vez se le atribuirá tanta importancia como al* Discurso del método.

JOHN CAGE: Ese libro me gustó mucho. Lo leí en la época en que conocí a Hidekazu Yoshida. Y cuando le hablé al respecto, me dijo que hay por lo menos un hecho que el filósofo alemán olvidó mencionar. El de que en Japón hay un arquero al que se considera un maestro, un arquero extraordinario, ¡que nunca fue capaz de acertar en el blanco, ni siquiera en pleno mediodía!

D.C.: *Lo cual me recuerda la reacción de usted al ver por primera vez el jardín de Ryoan-yi.*

J.C.: Me sentí maravillado frente a ese jardín, y tuve la impresión de que las piedras bien hubiesen podido encontrarse en esa posición como en cualquier otra. Muchos críticos de arte y filósofos tienen la idea de que las piedras están exactamente en su lugar; se entregan a muchos cálculos, trazan el plano del jardín, y terminan por demostrar que el equilibrio y la armonía de esas quince piedras sobre fondo de arena no hubiesen podido ser obtenidos más que en una sola forma: la que fue utilizada.

D.C.: *La comprobación a posteriori quiere pasar por descubrimiento de una ley.*

J.C.: ¡Sí, una ley de la naturaleza y de la belleza! Por mi parte, tuve exactamente la impresión contraria. Me encontraba en Nueva York con Hidekazu Yoshida, ese amigo japonés del que acabamos de hablar. Y le dije que, a mi juicio, las rocas hubiesen podido ser puestas en cualquier sitio. Simplemente se sonrió, bajó de mi auto, entró en un hotel y me trajo un regalo: una corbata.

D.C.: *¡Esa historia es simétrica a la de su* happening *con Nam June Paik!*

J.C.: En los *happenings* no encuentro ese sentido de la Armonía que no disminuye sino que se confirma cuando se deja a las cosas libertad para ser lo que son.

D.C.: *Otra manera de criticar su actividad, o por lo menos de desentenderse de ella, consiste en afirmar que, en el fondo, los objetos reales que usted emplea al componer, tanto instrumentales como electrónicos, no son ni siquiera objetos. Sé muy bien que usted no se opondría a tal idea. Pero adquiere valor crítico en la perspectiva, por ejemplo, de un Henri Pousseur, quien considera su música como un gigantesco proceso de degradación. Usted estimularía el aumento de la entropía... Y lo que usted hace pertenecería más bien al arte pobre y de los terrenos inciertos, en suma, a los tachos de residuos de Beckett, que a la tecnología sofisticada a la que usted afirma servir y que usted utiliza en sentido contrario. Se le reprocha, en suma, llegar tan sólo a un arte miserable o miserabilista.*

J.C.: Mi intención es dejar que las cosas sean lo que son. A todo esto, ¿qué significa eso de dejar que las cosas sean lo que ellas mismas son, o no relacionarlas más que en función de lo que son? El proyecto de Pousseur, si lo entiendo bien, consistiría en una negación de la entropía, en un aumento de la información. Se trataría de mejorar la posición y el estado de todos los sonidos del universo. A mi juicio, se trata de un proyecto demasiado ambicioso. Prefiero ver las cosas tales como son, y ver qué contienen de bueno. ¡Jamás escuché un solo sonido que fuese miserable, ni uno sólo que me hiciera pensar en decadencia y putrefacción! Creo que Pousseur ha de aludir a lo que ciertos críticos denominan el "resultado". Muy a menudo me ha emitido la idea de que mi actitud era interesante, pero con ella bastaba, porque yo era un filósofo antes que un músico y los "resultados" que obtenía no eran tan buenos como la actitud; en resumen, que haría bien en seguir soñando si me abstenía de componer. Lo cual significaría sostener que, en vez de dar su sentido a cada sonido, se trataría de legislar sobre lo que debe ser ese sentido. ¡Para mejorar mi calidad musical, se me doparía o se me daría marihuana! Y bien, no estoy por los que se dopan o se drogan. ¡Y en cuanto a la marihuana, la he fumado y no mejoró nada! ¡Las sonoridades no se modificaron! Concentrándose sobre el resultado que se debe obtener no se obtiene esto o aquello. ¡Los sonidos no constituyen una especie de resultado!

D.C.: *Henri Pousseur ha manifestado también la otra cara de la objeción: se pregunta si,*

> "¡Pienso que tengo derecho –y en rigor tengo necesidad– de ser yo mismo mientras viva! Como si fuese un sonido. Pero ese hecho de ser yo mismo trato de guardarlo para mí mismo, es decir, no intento imponerlo a los demás."

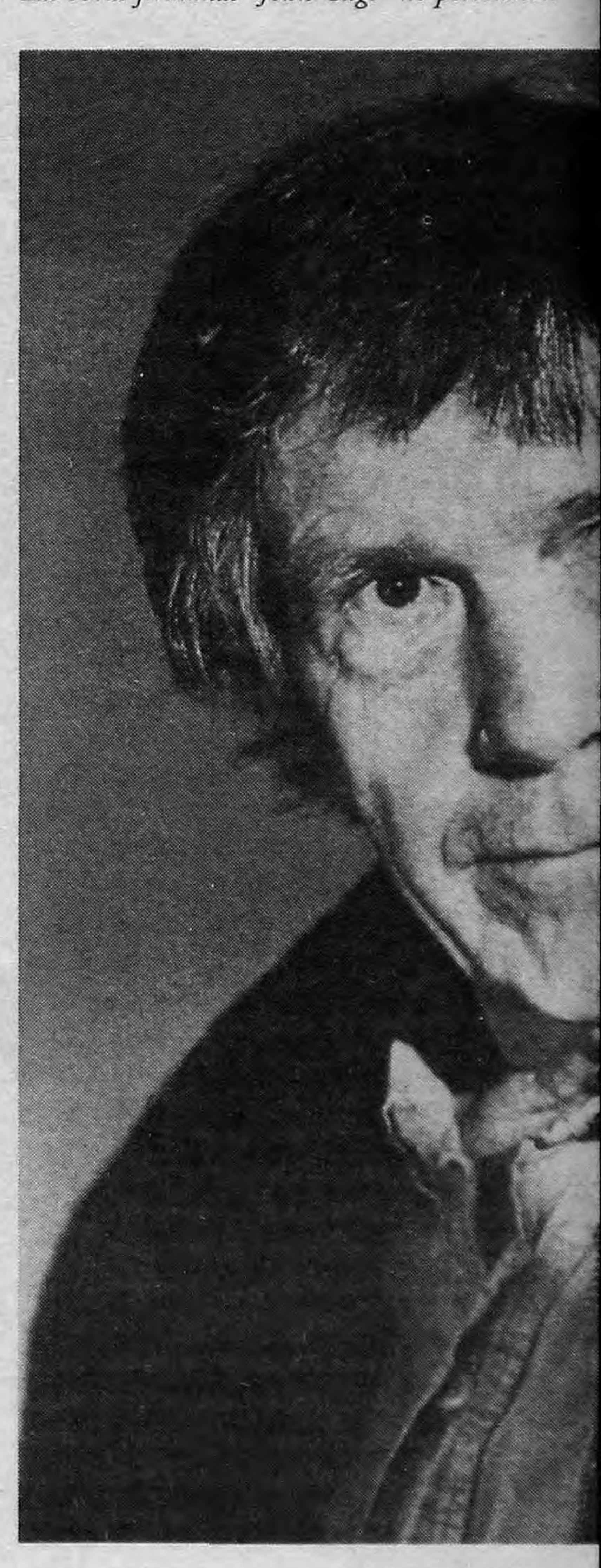
con el pretexto de liquidar la subjetividad, usted, al afirmar o imaginar que destruye la subjetividad, no la introduce otra vez de contrabando. Usted cree seguir la disciplina de los pensadores zen, usted dice que el yo es una ilusión, pero al decirlo, usted es víctima e instrumento de un egoísmo más sutil. Usted demuestra así, más allá de sus afirmaciones de inocencia, una voluntad de poder mucho más terrible... puesto que se disfraza y se presenta enmascarada. En consecuencia, usted sería acreedor de una desmitificación de estilo nietzscheano. ¿Qué opina usted?

J.C.: ¡Pienso que tengo derecho –y en rigor tengo necesidad– de ser yo mismo mientras viva! Como si fuese un sonido. Pero ese hecho de ser yo mismo trato de guardarlo *para mí mismo*, es decir, no intento imponerlo a los demás. Estoy en un restaurante: tengo el privilegio de optar entre el pollo y la carne roja. Lo que tal vez no haya subrayado bastante, cuando utilicé esta comparación en el Museo de Arte Moderno, ¡es que de ningún modo utilizaría el yo para obligar a otros a elegir pollo! Si yo lo elijo, muestro a otro mi preferencia. Y, en un sentido, estoy obligado a hacerlo. Pero jamás deseo imponer a otro mis preferencias. Y eso es lo que más me relaciona con Duchamp y Thoreau: por distintos que sean, en los dos hay una completa ausencia de interés en todo lo que signifique expresión de sí mismo. Thoreau sólo deseaba una cosa: ver y escuchar el mundo que le rodeaba. Y se interesó por la escritura, y aspiró a encontrar un tipo de escritura que permitiera a los otros no ver y entender como lo había hecho él sino ver *lo que* él había visto y escuchar *lo que* él había escuchado. Sus palabras, no era él quien las elegía: le llegaban de lo que era preciso ver y escuchar. Usted dirá que Thoreau tenía un estilo. Tiene su manera muy propia de escribir. Pero resulta bastante significativo que, a medida que su *Journal* avanza, sus palabras se simplifiquen, se tornen más breves. Estaría casi por decir que las palabras largas sí contienen algo de Thoreau. Pero no las más cortas. Son las palabras del lenguaje común, las palabras de cada día. Entonces, a medida que las palabras se empequeñecen, las experiencias propias de Thoreau se tornan cada vez más transparentes. Ya no son experiencias de él. Son *la* experiencia. Y su obra mejora a medida que desaparece. El no habla más, no escribe más; deja que las cosas, tales como son, hablen y se escriban. En música, no he intentado otra cosa. La subjetividad no interviene más. Y no hay artificio alguno en esta tentativa.

D.C.: *Sin embargo, en su* Entretien avec Roger Reynolds *hay un pasaje donde usted apela a la subjetividad. A partir de la conclusión, de Roberth Ashley, en el sentido de que, según usted, el tiempo, la acción temporal, es la definición última de la música, usted pasa a la equivalencia de música y teatro y, de allí, a la idea de que la experiencia se torna* markedly more subjective. *Si con motivo de una misma pieza un espectador es atraído por el aspecto sonoro, y otro por un aspecto distinto, usted acepta que esa situación es de orden teatral; al mismo tiempo, la "subjetividad" de cada uno entra en juego en medida sin igual: depende de cada uno experimentar lo que le convenga.*

J.C.: Sí, pero usted advertirá que no se trata ya del *estilo* o de la subjetividad del compositor. La "subjetividad" de que se trata aquí no es la del *yo*. Es la del oyente, la del observador. Designa, más bien, el Sí mismo de que habla el zen, el Sí mismo tal como se lo encuentra implícito en el célebre koan: "¿Cuál era tu Sí mismo antes de que nacieras y antes de que hubieses conocido el bien y el mal?". No se trata de la subjetividad de los filósofos occidentales, que siempre tiene necesidad de "objetos", y de comunicarse con otra subjetividad para poder hablar mejor de esos "objetos". Aquí se trata de lo que cada uno es en el fondo de su propia persona: un Sí mismo no reductible a un yo. Si interroga usted a un budista zen por la naturaleza de ese Sí mismo, es probable que le conteste por intermedio de *la Nada*. El Sí mismo no es un yo; más bien representa el hecho de que cada uno de nosotros está en el centro del mundo, es el centro del mundo, sin ser un yo. El Sí mismo es lo que *yo* no impongo a otro: no es una "subjetividad" sino una referencia a algo anterior que permite –ulteriormente– la manifestación de esa "subjetividad". Significa una referencia a la Nada que hay en toda cosa y, por lo tanto, también en *mí*. Aquí sería más acertado invocar, como lo hice de acuerdo con Suzuki, el fundamento del alma, el *Grund* de Meister Eckhart. ¡O bien la sociedad!

D.C.: *Se trata entonces, al mismo tiempo, de un comienzo de pluralidad o multiplicidad. Su experiencia es la que es, y la mía es distinta. Las obras firmadas "John Cage" no pertenecen*



al autor. Son tanto lo que usted hace de ellas como lo que yo hago de ellas, simplemente porque usted está allí y yo estoy aquí.

J.C.: Totalmente de acuerdo. No hay que poner trabas a la pluralidad de situaciones y percepciones que corresponden a nuestro encuentro y es irreducible. Pero usted también ve que es preciso reunir esas actitudes y situaciones distintas. Nosotros no nos comunicamos, y sin embargo, conversamos. Se trata de una situación global en la que no participamos en cuanto *yoes*. Es la situación del Sí mismo: cada uno es ese Sí mismo. He allí lo que entiendo por "situación subjetiva".

D.C.: *¿Su música sería, entonces, la más*

Para los pájaros

CUANDO ARNOLD SCHÖNBERG DECLARÓ QUE JOHN CAGE NO ERA UN COMPOSITOR SINO UN INVENTOR DE GENIO, SABÍA LO QUE DECÍA: ESTABA ALUDIENDO A LA CAPACIDAD INNOVADORA Y VANGUARDISTA DEL MÚSICO NORTEAMERICANO. DE UNA CULTURA AMPLÍSIMA, CAGE NO CESA, EN ESTE DIÁLOGO CON DANIEL CHARLES, DE CONTRAPONER DIALÉCTICAMENTE ELEMENTOS DE LAS CIVILIZACIONES DE ORIENTE Y OCCIDENTE.

DANIEL CHARLES: *¿Conoce usted el libro de Eugen Herrigel sobre el tiro con arco? Jean Paulhan decía –ingenuamente, a juicio de algunos– que alguna vez se le atribuirá tanta importancia como al* Discurso del método.

JOHN CAGE: Ese libro me gustó mucho. Lo leí en la época en que conocí a Hidekazu Yoshida. Y cuando le hablé al respecto, me dijo que hay por lo menos un hecho que el filósofo alemán olvidó mencionar. El de que en Japón hay un arquero al que se considera un maestro, un arquero extraordinario, ¡que nunca fue capaz de acertar en el blanco, ni siquiera en pleno mediodía!

D.C.: *Lo cual me recuerda la reacción de usted al ver por primera vez el jardín de Ryoan-yi.*

J.C.: Me sentí maravillado frente a ese jardín, y tuve la impresión de que las piedras bien hubiesen podido encontrarse en esa posición como en cualquier otra. Muchos críticos de arte y filósofos tienen la idea de que las piedras están exactamente en su lugar; se entregan a muchos cálculos, trazan el plano del jardín, y terminan por demostrar que el equilibrio y la armonía de esas quince piedras sobre fondo de arena no hubiesen podido ser obtenidos más que en una sola forma: la que fue utilizada.

D.C.: *La comprobación a posteriori quiere pasar por descubrimiento de una ley.*

J.C.: *¡Sí,* una ley de la naturaleza y de la belleza! Por mi parte, tuve exactamente la impresión contraria. Me encontraba en Nueva York con Hidekazu Yoshida, ese amigo japonés del que acabamos de hablar. Y le dije que, a mi juicio, las rocas hubiesen podido ser puestas en cualquier sitio. Simplemente se sonrió, bajó de mi auto, entró en un hotel y me trajo un regalo: una corbata.

D.C.: *¡Esa historia es simétrica a la de su* happening *con Nam June Paik!*

J.C.: En los *happenings* no encuentro ese sentido de la Armonía que no disminuye sino que se confirma cuando se deja a las cosas libertad para ser lo que son.

D.C.: *Otra manera de criticar su actividad, o por lo menos de desentenderse de ella, consiste en afirmar que, en el fondo, los objetos reales que usted emplea al componer, tanto instrumentales como electrónicos, no son ni siquiera objetos. Sé muy bien que usted no se opondría a tal idea. Pero adquiere valor crítico en la perspectiva, por ejemplo, de un Henri Pousseur, quien considera su música como un gigantesco proceso de degradación. Usted estimularía el aumento de la entropía... Y lo que usted hace pertenecería más bien al arte pobre y de los terrenos inciertos, en suma, a los tachos de residuos de Beckett, que a la tecnología sofisticada a la que usted afirma servir y que usted utiliza en sentido contrario. Se le reprocha, en suma, llegar tan sólo a un arte miserable o miserabilista.*

J.C.: Mi intención es dejar que las cosas sean lo que son. A todo esto, ¿qué significa eso de dejar que las cosas sean lo que ellas mismas son, o no relacionarlas más que en función de lo que son? El proyecto de Pousseur, si lo entiendo bien, consistiría en una negación de la entropía, en un aumento de la información. Se trataría de mejorar la posición y el estado de todos los sonidos del universo. A mi juicio, se trata de un proyecto demasiado ambicioso. Prefiero ver las cosas tales como son, y ver qué contienen de bueno. ¡Jamás escuché un solo sonido que fuese miserable, ni uno sólo que me hiciera pensar en decadencia y putrefacción! Creo que Pousseur ha de aludir a lo que ciertos críticos denominan el "resultado". Muy a menudo me ha emitido la idea de que mi actitud era interesante, pero con ella bastaba, porque yo era un filósofo antes que un músico y los "resultados" que obtenía no eran tan buenos como la actitud; en resumen, que haría bien en seguir soñando si me abstenía de componer. Lo cual significaría sostener que, en vez de dar su sentido a cada sonido, se trataría de legislar sobre lo que debe ser ese sentido. ¡Para mejorar mi calidad musical, se me doparía o se me daría marihuana! Y bien, no estoy por los que se dopan o se drogan. ¡Y en cuanto a la marihuana, la he fumado y no mejoró nada! ¡Las sonoridades no se modificaron! Concentrándose sobre el resultado que se debe obtener no se obtiene esto o aquello. ¡Los sonidos no constituyen una especie de resultado!

D.C.: *Henri Pousseur ha manifestado también la otra cara de la objeción: se pregunta si,*

> "¡Pienso que tengo derecho –y en rigor tengo necesidad– de ser yo mismo mientras viva! Como si fuese un sonido. Pero ese hecho de ser yo mismo trato de guardarlo para mí mismo, es decir, no intento imponerlo a los demás."

con el pretexto de liquidar la subjetividad, usted, al afirmar o imaginar que destruye la subjetividad, no la introduce otra vez de contrabando. Usted cree seguir la disciplina de los pensadores zen, usted dice que el yo es una ilusión, pero al decirlo, usted es víctima e instrumento de un egoísmo más sutil. Usted demuestra así, más allá de sus afirmaciones de inocencia, una voluntad de poder mucho más terrible... puesto que se disfraza y se presenta enmascarada. En consecuencia, usted sería acreedor de una desmitificación de estilo nietzscheano. ¿Qué opina usted?

J.C.: ¡Pienso que tengo derecho –y en rigor tengo necesidad– de ser yo mismo mientras viva! Como si fuese un sonido. Pero ese hecho de ser yo mismo trato de guardarlo *para mí mismo*, es decir, no intento imponerlo a los demás. Estoy en un restaurante: tengo el privilegio de optar entre el pollo y la carne roja. Lo que tal vez no haya subrayado bastante, cuando utilicé esta comparación en el Museo de Arte Moderno, ¡es que de ningún modo utilizaría el yo para obligar a otros a elegir pollo! Si yo lo elijo, muestro a otro mi preferencia. Y, en un sentido, estoy obligado a hacerlo. Pero jamás deseo imponer a otro mis preferencias. Y eso es lo que más me relaciona con Duchamp y Thoreau: por distintos que sean, en los dos hay una completa ausencia de interés en todo lo que signifique expresión de sí mismo. Thoreau sólo deseaba una cosa: ver y escuchar el mundo que le rodeaba. Y se interesó por la escritura, y aspiró a encontrar un tipo de escritura que permitiera a los otros no ver y entender como lo había hecho él sino ver *lo que* él había visto y escuchar *lo que* él había escuchado. Sus palabras, no era él quien las elegía: le llegaban de lo que era preciso ver y escuchar. Usted dirá que Thoreau tenía un estilo. Tiene su manera muy propia de escribir. Pero resulta bastante significativo que, a medida que su *Journal* avanza, sus palabras se simplifiquen, se tornen más breves. Estaría casi por decir que las palabras largas sí contienen algo de Thoreau. Pero no las más cortas. Son las palabras del lenguaje común, las palabras de cada día. Entonces, a medida que las palabras se empequeñecen, las experiencias propias de Thoreau se tornan cada vez más transparentes. Ya no son experiencias de él. Son *la* experiencia. Y su obra mejora a medida que desaparece. El no habla más, no escribe más; deja que las cosas, tales como son, hablen y se escriban. En música, no he intentado otra cosa. La subjetividad no interviene más. Y no hay artificio alguno en esta tentativa.

D.C.: *Sin embargo, en su* Entretien avec Roger Reynolds *hay un pasaje donde usted apela a la subjetividad. A partir de la conclusión, de Roberth Ashley, en el sentido de que, según usted, el tiempo, la acción temporal, es la definición última de la música, usted pasa a la equivalencia de música y teatro y, de allí, a la idea de que la experiencia se torna* markedly more subjective. *Si con motivo de una misma pieza un espectador es atraído por el aspecto sonoro, y otro por un aspecto distinto, usted acepta que esa situación es de orden teatral; al mismo tiempo, la "subjetividad" de cada uno entra en juego en medida sin igual: depende de cada uno experimentar lo que le convenga.*

J.C.: Sí, pero usted advertirá que no se trata ya del *estilo* o de la subjetividad del compositor. La "subjetividad" de que se trata aquí no es la del *yo*. Es la del oyente, la del observador. Designa, más bien, el *Sí* mismo de que habla el zen, el *Sí* mismo tal como se lo encuentra implícito en el célebre koan: "¿Cuál era tu Sí mismo antes de que nacieras y antes de que hubieses conocido el bien y el mal?". No se trata de la subjetividad de los filósofos occidentales, que siempre tiene necesidad de "objetos", y de comunicarse con otra subjetividad para poder hablar mejor de esos "objetos". Aquí se trata de lo que cada uno es en el fondo de su propia persona: un Sí mismo no reductible a un yo. Si interroga usted a un budista zen por la naturaleza de ese Sí mismo, es probable que le conteste por intermedio de *la Nada*. El Sí mismo no es un yo; más bien representa el hecho de que cada uno de nosotros está en el centro del mundo, es el centro del mundo, sin ser un yo. El *Sí* mismo es lo que *yo* no impongo a otro: no es una "subjetividad" sino una referencia a algo anterior que permite –ulteriormente– la manifestación de esa "subjetividad". Significa una referencia a la Nada que hay en toda cosa y, por lo tanto, también en *mí*. Aquí sería más acertado invocar, como lo hice de acuerdo con Suzuki, el fundamento del alma, el *Grund* de Meister Eckhart. ¡O bien la sociedad!

D.C.: *Se trata entonces, al mismo tiempo, de un comienzo de pluralidad o multiplicidad. Su experiencia es la que es, y la mía es distinta. Las obras firmadas "John Cage" no pertenecen al autor. Son tanto lo que usted hace de ellas como lo que yo hago de ellas, simplemente porque usted está allí y yo estoy aquí.*

J.C.: Totalmente de acuerdo. No hay que poner trabas a la pluralidad de situaciones y percepciones que corresponden a nuestro encuentro y es irreductible. Pero usted también ve que es preciso reunir esas actitudes y situaciones distintas. Nosotros no nos comunicamos, y sin embargo, conversamos. Se trata de una situación global en la que no participamos en cuanto *yoes*. Es la situación del *Sí* mismo: cada uno es ese Sí mismo. He allí lo que entiendo por "situación subjetiva".

D.C.: *¿Su música sería, entonces, la más universal que pueda imaginarse?*

J.C.: Yo no escribo, en definitiva, para tal o cual, sino que trato de crear las condiciones para una interpenetración generalizada: que los sonidos se interesen con nosotros y nosotros podamos identificarnos con los sonidos. Lo que advendrá es una permeabilidad generalizada.

D.C.: *¿Cómo recibe, en tal caso, la objeción de que usted sólo logra interesar, a pesar de todo, a un público muy limitado? Hasta el más mínimo crítico marxista estaría en condiciones de enrostrarle que usted no entusiasma a las multitudes: sus conciertos sólo interesan a una fracción de la pequeña burguesía, a intelectuales o estudiantes. Los obreros, los pequeños comerciantes, los trabajadores agrícolas, ¿cuántos más?, toda esa gente, en fin, no se interesa por su música.*

J.C.: Usted sabrá que mis comienzos fueron modestos. Ya le he relatado mis conferencias de la época heroica: no hice fortuna con mi música y sólo conquisté muy lentamente a mi público. Alrededor de 1950 reunía a 125 oyentes por concierto. Poco a poco me hice más conocido. En Darmstadt empezaron a preguntarse si algún día no habría que tomarme en serio. Después de 1958 eso cambió. En la actualidad estoy en condiciones de llevar a 5 mil personas al *Musicircus* de Illinois, y seguramente más para *HPSCHD*. Algunos llegaron a estimar 9 mil personas por vez. Y no creo que lo importante sea interesar a tal público más bien que a tal otro: más eficaz resulta hacer comprender a los músicos cuál es la base de su propio esfuerzo; terminarán por transmitirlo a los obreros. Por otro lado, lo que sí es verdad es que mi música, a diferencia de otras, está dispuesta, como se lo dije, a enfrentar a la superpoblación del año 2000. Es decir, de una época en que tal vez no hagan falta compositores individuales porque, según lo espero, los sonidos bastarán y se bastarán a sí mismos. Espero que mi música contribuya a lograr que se admita la importancia de la ecología. Pero no me hago ilusión alguna sobre el papel que estoy llamado a desempeñar en ese campo: será, sin duda alguna, un papel bastante humilde. Estoy convencido de que la ecología se afianzará por sí sola.

D.C.: *¿Usted no prevé la revolución para el día de mañana?*

J.C.: ¡Es que la revolución no tendrá una sola causa! La revolución la harán tal vez los revolucionarios, pero no serán los únicos que la hagan. Es inconcebible que tal o cual actitud pueda bastar, por sí sola, para desencadenar lo que usted contempla bajo el nombre de revolución. Más bien creo que la revolución se desarrolla ante nuestros ojos en todos los niveles, y que no nos damos cuenta. Observe las cartas de crédito: significan que el dinero está en tren de desaparecer. Eso forma parte de la revolución, pero no nos damos cuenta. Más bien pensamos que sólo es una treta de los banqueros para hacernos gastar más. Lo sorprendente es que la treta, si la hay, pueda llegar tanto más adelante de lo que ella misma ha proyectado: pues no ha proyectado la confianza que debe establecerse necesariamente para que los banqueros difundan, como lo hacen, las cartas de crédito. El capitalismo no esperará a los revolucionarios para desplomarse...

D.C.: *¡He ahí una afirmación arriesgada!*

J.C.: No lo es, y los movimientos de protesta pueden muy fácilmente, cualquiera que sea su manera de actuar, llegar al resultado contrario, a la consolidación del orden. En la aceptación y en la no violencia hay una fuerza revolucionaria que se subestima. En vez de admitirla, la protesta se desvía a menudo en dirección al poder: todo lo que pretende es la captura de las palancas de mando, ¡lo cual constituye la peor manera de dar valor al mando! No es así como saldremos de esto.

D.C.: *¿Y cómo saldremos?*

J.C.: Por la sinergia. Buckminster Fuller ha demostrado hasta qué punto una aleación puede sobrepasar en eficiencia –es decir, en rigidez y en resistencia– a la suma de sus componentes. ¡La revolución será una aleación! Cuando protestamos, fijamos nuestra atención sobre un cambio cualitativo. Este, evidentemente, puede producirse, pero en un solo punto, o en varios puntos determinados. Lo decisivo es el cambio cuantitativo. La revolución, tal como la consideran los revolucionarios, sólo puede no ser selectiva en apariencia. En realidad, sigue siendo un valor, es decir, supone, a corto o a largo término, una selección, una petición de cualidad. Si pensamos, en cambio, en función de la sinergia, nos vemos, por lo contrario, ante una reunión de elementos de cualidades distintas que sólo valen por su acumulación. El punto de vista cuantitativo puede aportar lo que la cualidad nos rehúsa: al permitir la proliferación de los elementos "malos", no se corre en modo alguno el riesgo de un deterioro general de las cualidades sino un cambio radical que presente la cualidad como una limitación inaceptable. Cuando me propuse crear mi pieza en plexigramas en homenaje a Marcel Duchamp, *Not Wanting to Say Anything About Marcel*, lo que quería era "no decir nada sobre Marcel". Utilicé las 1428 páginas de un diccionario, dividiéndolas mediante el *I Ching* en 64 grupos; mediante otras suertes, determinadas por el *I Ching*, dividí esos grupos para obtener palabras; después letras, y después fragmentos de letras. Combinando esos fragmentos con las 261 posibilidades tipográficas que me eran dadas, logré obtener un conjunto de gran riqueza, y eso a pesar de la pobreza que, para

> "Mi música, a diferencia de otras, está dispuesta, como se lo dije, a enfrentar a la superpoblación del año 2000. Es decir, de una época en que tal vez no hagan falta compositores individuales porque, según lo espero, los sonidos bastarán y se bastarán a sí mismos."

una mirada centrada en la cualidad, probablemente debían de presentar muchos caracteres tipográficos o letras o fragmentos aislados. Por sí sola, una mirada cualitativa no permite aprehender cada uno de esos elementos en su simplicidad, en lo que es. En cambio, la cantidad es un factor determinante de surgimiento simple.

D.C.: *¿La revolución, en consecuencia, será por necesidad global y sinérgica?*

J.C.: Ya lo es.

D.C.: *¿Y será una revolución capaz de influir sobre todos los dominios de la existencia? ¿Las nuevas emociones del pensamiento estético hindú perderán su "permanencia"?*

J.C.: Me parece que su pregunta es de orden privado, en el sentido de que habría que formularse a cada persona. De cualquier modo, no veo por qué la posibilidad de esas emociones deba desaparecer, sobre todo si se piensa que cada una de ellas tiene por sí sola varias dimensiones: por ejemplo, según los hindúes, la forma más alta de lo erótico es la devoción, y no me parece que la revolución pueda cumplirse, en muchos planos, si no hay devoción. ¡Para que un estudiante, en el marco expandido de una situación revolucionaria, tal como yo la entiendo, pueda estudiar, necesitará siempre devoción! También pienso que, en el centro de todas esas emociones, estará siempre la tranquilidad, esa misma tranquilidad que podríamos denominar la no violencia y que Satie llamaba "inmovilidad interior". Pues seguirá habiendo tranquilidad en el seno del heroísmo, es decir, de la aceptación de todo lo que sobreviene, y de lo erótico, o sea, bajo el más alto de sus aspectos, el de la devoción. Siempre nos quedará la tristeza: la pérdida de algo que amábamos, o la obtención de algo que no deseábamos. No creo que podamos aspirar a librarnos de esa experiencia "privada" de la emoción.

D.C.: *Sin embargo, usted contempla esa revolución a la luz del eclipse del yo, ¿y no acarreará, tal eclipse, la decadencia de todo lo "privado"?*

J.C.: Es posible imaginarlo todo a la manera en que se siente, con la música nueva, un cambio muy profundo, universal y, sin embargo, personal, de la experiencia del tiempo. Recuerdo haber hablado un día, en Hawai, acerca de este punto. Cité las 113 canciones de Charles Ives: al final hay un texto donde Ives considera el tiempo desde el punto de vista de un hombre que, sentado en un sillón, fuma su pipa. Contempla las colinas, la aurora. ¿No es verdad que esa experiencia no tiene nada que ver con el tiempo de los oyentes de Bach? Y bien, significa que cada uno crea su propia música. Esta me parece una definición satisfactoria de la revolución, y que no molesta a nadie.

D.C.: *Una de las formas de la subjetividad consiste, sin duda alguna, en querer separarse de los demás y situarse, respecto de ellos, mediante la crítica. Esto resulta particularmente visible cuando se trata de música. Lo que me ha impresionado de estas conversaciones es el hecho de que de todos los músicos sobre los que hablamos, usted no criticó con dureza a ninguno, cuando tantos de ellos se toman la libertad de atacarlo... Admiro esa respuesta silenciosa a tantas críticas: al defender suficientemente poco su yo como originalidad suficiente, usted no incurre en esa mediocridad que consistiría en delimitarse, respecto de otros, con aspereza y maldad. En eso consiste el signo mismo del yo. Y de la falsa revolución.*

J.C.: El deseo más profundo que tengo respecto de la música actual es el de escucharla toda; pero no ejecutada sucesivamente sino toda a la vez, al mismo tiempo. ¡Todas las obras juntas! Tal vez sea un deseo perverso... Pero, ¿lo parecerá cuando contemos con la técnica que nos permita realizarlo? ¿No existe aún esa tecnología? Y bien, ¡viva la tecnología futura!

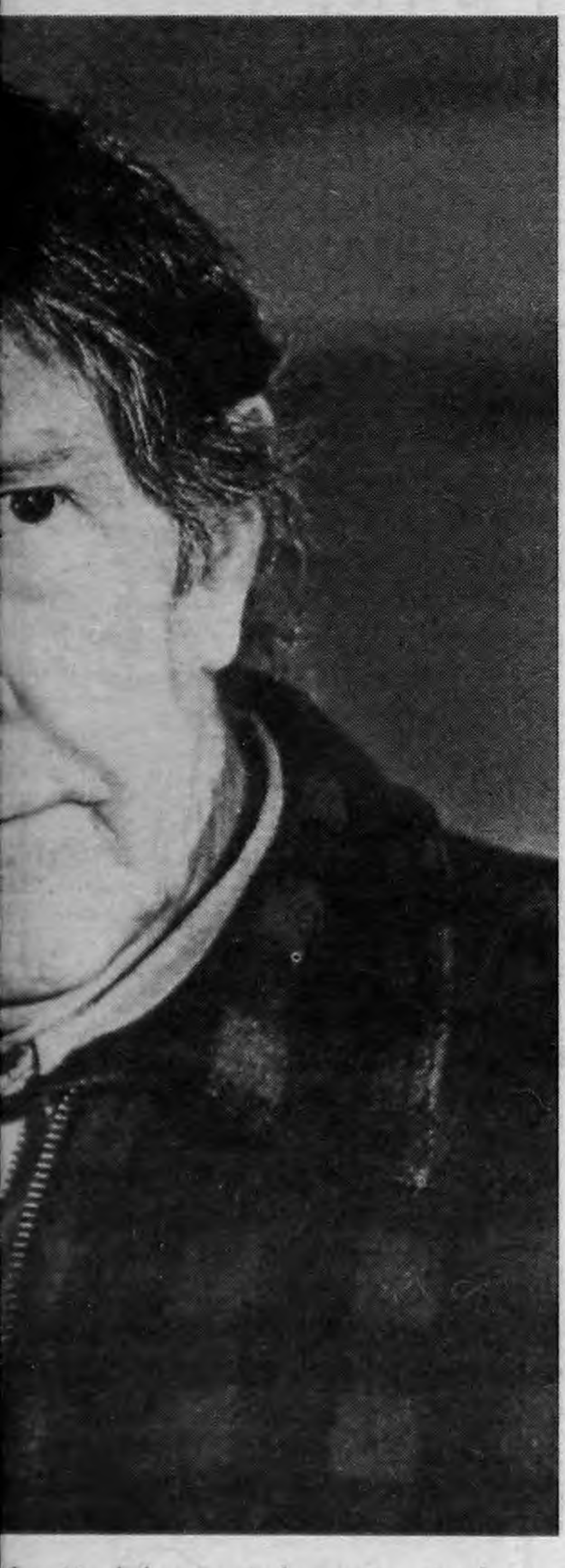
NOTICIAS BIOGRÁFICAS, SELE[illegible]N DE TEXTOS Y FOTOS POR GUILLERMO PIRO. DE *PARA LOS PÁJAROS*, POR JOHN CAGE. SE REPRODUCE AQUÍ POR GENTILEZA DE MONTE AVILA EDITORES.

los pájaros

universal que pueda imaginarse?

J.C.: Yo no escribo, en definitiva, para tal o cual, sino que trato de crear las condiciones para una interpenetración generalizada: que los sonidos se identifiquen con nosotros y nosotros podamos identificarnos con los sonidos. Lo que advendrá es una permeabilidad generalizada.

D.C.: *¿Cómo recibe, en tal caso, la objeción de que usted sólo logra interesar, a pesar de todo, a un público muy limitado? Hasta el más mínimo crítico marxista estaría en condiciones de enrostrarle que usted no entusiasma a las multitudes: sus conciertos sólo interesan a una*



fracción de la pequeña burguesía, a intelectuales o estudiantes. Los obreros, los pequeños comerciantes, los trabajadores agrícolas, ¿cuántos más?, toda esa gente, en fin, no se interesa por su música.

J.C.: Usted sabrá que mis comienzos fueron modestos. Ya le he relatado mis conferencias de la época heroica: no hice fortuna con mi música y sólo conquisté muy lentamente a mi público. Alrededor de 1950 reunía a 125 oyentes por concierto. Poco a poco me hice más conocido. En Darmstadt empezaron a preguntarse si algún día no habría que tomarme en serio. Después de 1958 eso cambió. En la actualidad estoy en condiciones de llevar a 5 mil personas al *Musicircus* de Illinois, y seguramente más para *HPSCHD*. Algunos llegaron a estimar 9 mil personas por vez. Y no creo que lo importante sea interesar a tal público más bien que a tal otro: más eficaz resulta hacer comprender a los músicos cuál es la base de su propio esfuerzo; terminarán por transmitirlo a los obreros. Por otro lado, lo que sí es verdad es que mi música, a diferencia de otras, está dispuesta, como se lo dije, a enfrentar a la superpoblación del año 2000. Es decir, de una época en que tal vez no hagan falta compositores individuales porque, según lo espero, los sonidos bastarán y se bastarán a sí mismos. Espero que mi música contribuya a lograr que se admita la importancia de la ecología. Pero no me hago ilusión alguna sobre el papel que estoy llamado a desempeñar en ese campo: será, sin duda alguna, un papel bastante humilde. Estoy convencido de que la ecología se afianzará por sí sola.

D.C.: *¿Usted no prevé la revolución para el día de mañana?*

J.C.: ¡Es que la revolución no tendrá una sola causa! La revolución la harán tal vez los revolucionarios, pero no serán los únicos que la hagan. Es inconcebible que tal o cual actitud pueda bastar, por sí sola, para desencadenar lo que usted contempla bajo el nombre de revolución. Más bien creo que la revolución se desarrolla ante nuestros ojos en todos los niveles, y que no nos damos cuenta. Observe las cartas de crédito: significan que el dinero está en tren de desaparecer. Eso forma parte de la revolución, pero no nos damos cuenta. Más bien pensamos que sólo es una treta de los banqueros para hacernos gastar más. Lo sorprendente es que la treta, si la hay, pueda llegar tanto más adelante de lo que ella misma ha proyectado: pues no ha proyectado la confianza que debe establecerse necesariamente para que los banqueros difundan, como lo hacen, las cartas de crédito. El capitalismo no esperará a los revolucionarios para desplomarse...

D.C.: *¡He ahí una afirmación arriesgada!*

J.C.: No lo es, y los movimientos de protesta pueden muy fácilmente, cualquiera que sea su manera de actuar, llegar al resultado contrario, a la consolidación del orden. En la aceptación y en la no violencia hay una fuerza revolucionaria que se subestima. En vez de admitirla, la protesta se desvía a menudo en dirección al poder: todo lo que pretende es la captura de las palancas de mando, ¡lo cual constituye la peor manera de dar valor al mando! No es así como saldremos de esto.

D.C.: *¿Y cómo saldremos?*

J.C.: Por la sinergia. Buckminster Fuller ha demostrado hasta qué punto una aleación puede sobrepasar en eficiencia –es decir, en rigidez y en resistencia– a la suma de sus componentes. ¡La revolución será una aleación! Cuando protestamos, fijamos nuestra atención sobre un cambio cualitativo. Este, evidentemente, puede producirse, pero en un solo punto, o en varios puntos determinados. Lo decisivo es el cambio cuantitativo. La revolución, tal como la consideran los revolucionarios, sólo puede no ser selectiva en apariencia. En realidad, sigue siendo un valor, es decir, supone, a corto o a largo término, una selección, una petición de cualidad. Si pensamos, en cambio, en función de la sinergia, nos vemos, por lo contrario, ante una reunión de elementos de cualidades distintas que sólo valen por su acumulación. El punto de vista cuantitativo puede aportar lo que la cualidad nos rehúsa: al permitir la proliferación de los elementos "malos", no se corre en modo alguno el riesgo de un deterioro general de las cualidades sino un cambio radical que presente la cualidad como una limitación inaceptable. Cuando me propuse crear mi pieza en plexigramas en homenaje a Marcel Duchamp, *Not Wanting to Say Anything About Marcel*, lo que quería era "no decir nada sobre Marcel". Utilicé las 1428 páginas de un diccionario, dividiéndolas mediante el *I Ching* en 64 grupos; mediante otras suertes, determinadas por el *I Ching*, dividí esos grupos para obtener palabras; después letras, y después fragmentos de letras. Combinando esos fragmentos con las 261 posibilidades tipográficas que me eran dadas, logré obtener un conjunto de gran riqueza, y eso a pesar de la pobreza que, para

> "Mi música, a diferencia de otras, está dispuesta, como se lo dije, a enfrentar a la superpoblación del año 2000. Es decir, de una época en que tal vez no hagan falta compositores individuales porque, según lo espero, los sonidos bastarán y se bastarán a sí mismos."

una mirada centrada en la cualidad, probablemente debían de presentar muchos caracteres tipográficos o letras o fragmentos aislados. Por sí sola, una mirada cualitativa no permite aprehender cada uno de esos elementos en su simplicidad, en lo que es. En cambio, la cantidad es un factor determinante de surgimiento simple.

D.C.: *¿La revolución, en consecuencia, será por necesidad global y sinérgica?*

J.C.: Ya lo es.

D.C.: *¿Y será una revolución capaz de influir sobre todos los dominios de la existencia? ¿Las nueve emociones del pensamiento estético hindú perderán su "permanencia"?*

J.C.: Me parece que su pregunta es de orden privado, en el sentido de que habría que formularse a cada persona. De cualquier modo, no veo por qué la posibilidad de esas emociones deba desaparecer, sobre todo si se piensa que cada una de ellas tiene por sí sola varias dimensiones: por ejemplo, según los hindúes, la forma más alta de lo erótico es la devoción, y no me parece que la revolución pueda cumplirse, en muchos planos, si no hay devoción. ¡Para que un estudiante, en el marco expandido de una situación revolucionaria, tal como yo la entiendo, pueda estudiar, necesitará siempre devoción! También pienso que, en el centro de todas esas emociones, estará siempre la tranquilidad, esa misma tranquilidad que podríamos denominar la no violencia y que Satie llamaba "inmovilidad interior". Pues seguirá habiendo tranquilidad en el seno del heroísmo, es decir, de la aceptación de todo lo que sobreviene, y de lo erótico, o sea, bajo el más alto de sus aspectos, el de la devoción. Siempre nos quedará la tristeza: la pérdida de algo que amábamos, o la obtención de algo que no deseábamos. No creo que podamos aspirar a librarnos de esa experiencia "privada" de la emoción.

D.C.: *Sin embargo, usted contempla esa revolución a la luz del eclipse del yo, ¿y no acarreará, tal eclipse, la decadencia de todo lo "privado"?*

J.C.: Es posible imaginarlo todo a la manera en que se siente, con la música nueva, un cambio muy profundo, universal y, sin embargo, personal, de la experiencia del tiempo. Recuerdo haber hablado un día, en Hawai, acerca de este punto. Cité las 113 canciones de Charles Ives: al final hay un texto donde Ives considera el tiempo desde el punto de vista de un hombre que, sentado en un sillón, fuma su pipa. Contempla las colinas, la aurora. ¿No es verdad que esa experiencia no tiene nada que ver con el tiempo de los oyentes de Bach? Y bien, significa que cada uno crea su propia música. Esta me parece una definición satisfactoria de la revolución, y que no molesta a nadie.

D.C.: *Una de las formas de la subjetividad consiste, sin duda alguna, en querer separarse de los demás y situarse, respecto de ellos, mediante la crítica. Esto resulta particularmente visible cuando se trata de música. Lo que me ha impresionado de estas conversaciones es el hecho de que de todos los músicos sobre los que hablamos, usted no criticó con dureza a ninguno, cuando tantos de ellos se toman la libertad de atacarlo... Admiro esa respuesta silenciosa a tantas críticas: al defender suficientemente poco su yo como originalidad suficiente, usted no incurre en esa mediocridad que consistiría en delimitarse, respecto de otros, con aspereza y maldad. En eso consiste el signo mismo del yo. Y de la falsa revolución.*

J.C.: El deseo más profundo que tengo respecto de la música actual es el de escucharla toda; pero no ejecutada sucesivamente sino toda a la vez, al mismo tiempo. ¡Todas las obras juntas! Tal vez sea un deseo perverso... Pero, ¿lo parecerá cuando contemos con la técnica que nos permita realizarlo? ¿No existe aún esa tecnología? Y bien, ¡viva la tecnología futura!

Noticias biográficas, selección de textos y fotos por Guillermo Piro. De *Para los pájaros*, por John Cage. Se reproduce aquí por gentileza de Monte Avila Editores.

Grilla Enigmática

En las definiciones de esta grilla encontrará intercalaciones (El MORO CHOcó con el moreno = MOROCHO), juegos de palabras (Entrega en la raDA=DA), acertijos (Fue don Corleone = BRANDO) y anagramas (donde deberá buscar otra palabra con las mismas letras que una dada pero en otro orden: CAMARAS = MASCARA). Estos últimos están indicados en negrita. En las columnas señaladas aparecerá una frase. Como ayuda, van las sílabas que forman las palabras buscadas.

DEFINICIONES

1. **Mi pena** es porque inclina mucho el vaso.
2. Taco de madera y nota para el marido de mi hermana.
3. Casi nacería en la fábrica metalúrgica.
4. Muchas cosas causan decepción.
5. Es tan fácil como coser y...
6. **Piensa** en la púa de las rosas.
7. Vocal y metal en la seguridad.
8. Cuentan que es un vehículo de guerra.
9. Va a **caer el** árbol.
10. Señal de suciedad en la región de España.
11. **Las iba** a ver en lo abismal.
12. **Estará** amasando pan en este recipiente.
13. Toman gaseosa y se secan con estas partes de la camisa.
14. Al fin y al **cabo es** para barrer.
15. **Subían** a adorar a este dios egipcio.
16. Cobre solícito para el dios del amor.
17. Preposición y líquido para la prenda interior femenina.
18. Casi techará y arrojará.
19. Buscan dilatar la espera a la luz de esta vela.
20. Caolín das a las mujeres bonitas.

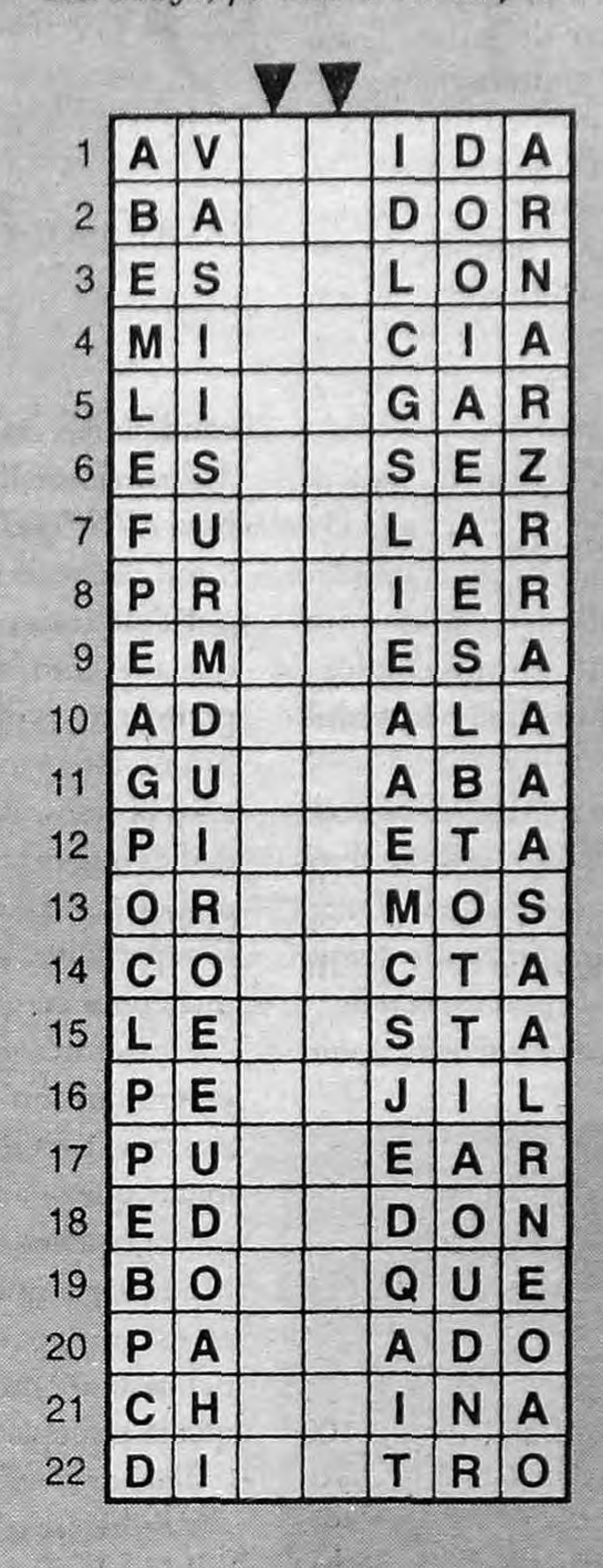
		▼			▼	
1						
2						
3						
4						
5						
6						
7						
8						
9						
10						
11						
12						
13						
14						
15						
16						
17						
18						
19						
20						

SILABAS

a, a, a, a, a, A, ar, ba, bi, bis, can, can, ce, ce, cha, cha, chas, co, co, Cu, cu, das, dil, do, do, e, e, em, es, es, gas, gua, ler, lin, man, Man, mo, na, na, na, nu, ña, pi, pi, pi, plo, que, ra, ri, sa, sal, tan, tar, te.

Telar

Complete las palabras, colocando los grupos de dos letras que se dan al pie. Las letras insertadas, leídas de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, formarán una frase.



			▼	▼			
1	A	V			I	D	A
2	B	A			D	O	R
3	E	S			L	O	N
4	M	I			C	I	A
5	L	I			G	A	R
6	E	S			S	E	Z
7	F	U			L	A	R
8	P	R			I	E	R
9	E	M			E	S	A
10	A	D			A	L	A
11	G	U			A	B	A
12	P	I			E	T	A
13	O	R			M	O	S
14	C	O			C	T	A
15	L	E			S	T	A
16	P	E			J	I	L
17	P	U			E	A	R
18	E	D			D	O	N
19	B	O			Q	U	E
20	P	A			A	D	O
21	C	H			I	N	A
22	D	I			T	R	O

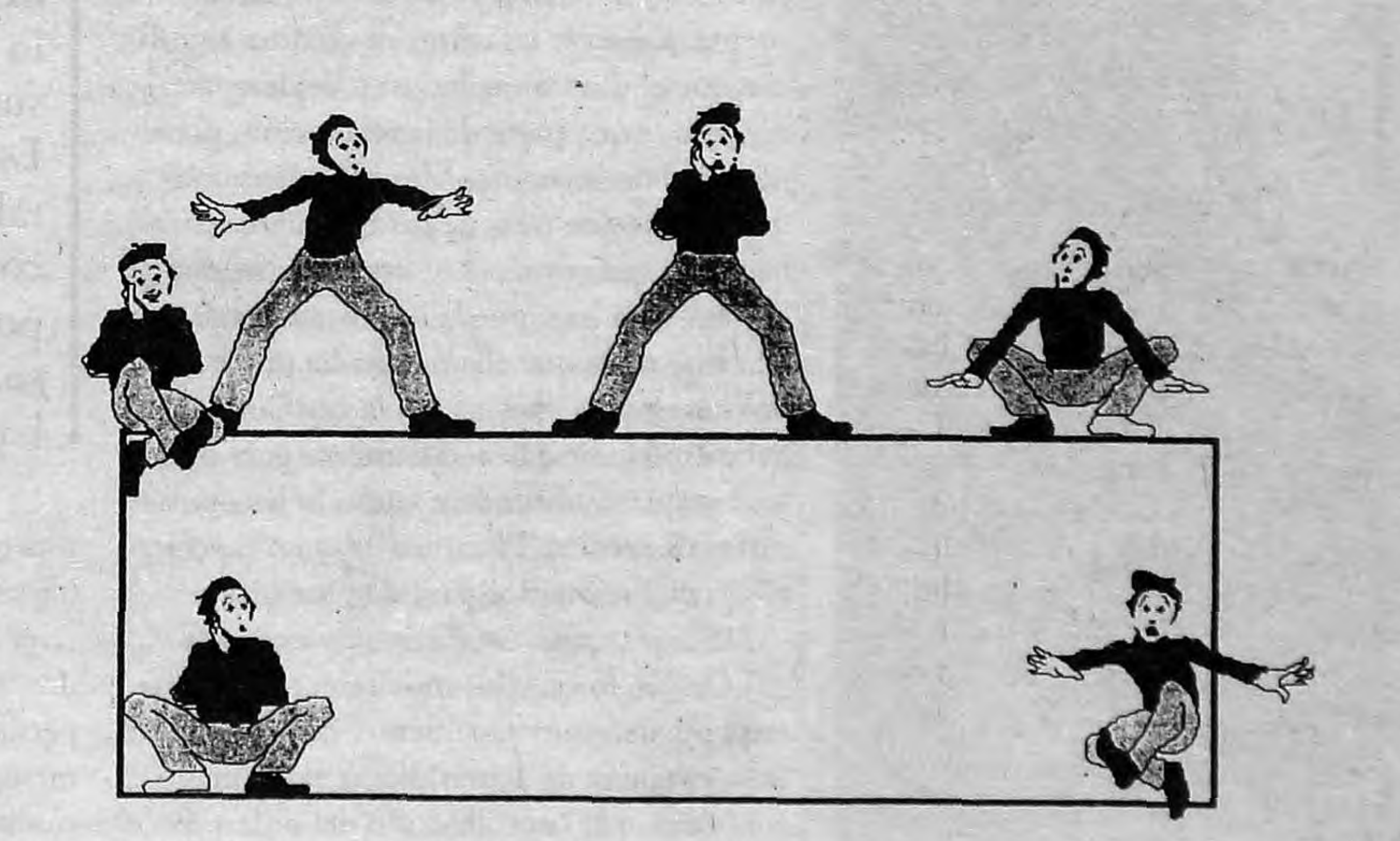
AL - AY - CA - DO - EE - EH - EM - EN - ES - GI - LA - LE - LI - NT - PO - PR - QU - RE - RE - SI - SM - TI.

SEGUIDORES DE MARCEL MARCEAU

En la Escuela de Mimos se ofreció un espectáculo en homenaje al famoso artista francés. El profesor, que está sentado arriba, a la izquierda en la foto que vemos por ahí abajo, nos dio los datos de los cinco alumnos que lo acompañaron en la función. Identifíquelos usando las pistas y la figura.

Esta es la descripción del profesor:

1. El que está a mi lado es Lucas, el más joven, que tiene sólo 21 años.
2. El fotógrafo de 25 años es el mayor y se está tocando la cara.
3. Jorge es programador de computación y tiene un zapato blanco.
4. Alberto Oviedo tiene los brazos extendidos.
5. Bergman, el cocinero, tiene un año menos que Oscar Conti.
6. Marini es empleado de banco y aquí se lo ve justo sobre Cáceres, el de 23 años.
7. El estudiante de 22 años aparece justo sobre Matías.



Soluciones

Telar

1. AVENIDA./ 2. BALADOR./ 3. ESPOLON./ 4. MILICIA./ 5. LITIGAR./ 6. ESCASEZ./ 7. FUSILAR./ 8. PREMIER./ 9. EMPRESA./ 10. ADEHALA./ 11. GUAYABA./ 12. PIQUETA./ 13. OREEMOS./ 14. COLECTA./ 15. LEGISTA./ 16. PEREJIL./ 17. PUNTEAR./ 18. EDREDON./ 19. BODOQUE./ 20. PASMADO./ 21. CHALINA./ 22. DIESTRO.

"En la política siempre hay que elegir entre dos males." Christopher Morley.

Seguidores de Marcel Marceau

En el sentido de las agujas del reloj, a partir del profesor:
Lucas Marini, 21, empleado.
Oscar Conti, 25, fotógrafo.
Alberto Oviedo, 22, estudiante.
Matías Bergman, 24, cocinero.
Jorge Cáceres, 23, programador.

Grilla Enigmática

1. Empina. 2. Cuñado. 3. Acería. 4. Chasco. 5. Cantar. 6. Espina. 7. Aplomo. 8. Tanque. 9. Alerce. 10. Mancha. 11. Abisal. 12. Artesa. 13. Mangas. 14. Escoba. 15. Anubis. 16. Cupido. 17. Enagua. 18. Echará. 19. Candil. 20. Lindas. "Muchas palabras nunca indican mucha sabiduría." Tales de Mileto.